

La invención del indio. Francisco Laso y la imagen del Perú moderno

Natalia Majluf

reseñado por

Gisela Salas Carrillo

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, UPC

Majluf, Natalia. *La invención del indio. Francisco Laso y la imagen del Perú moderno*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2022. 348 pp. ISBN 978-612-326-168-9

De acuerdo con Natalia Majluf, el concepto moderno de indio aparece, primero, como una imagen capturada en *Habitante de las cordilleras del Perú* del pintor peruano Francisco Laso (1823-1869). Su condición de discurso fundacional se sustenta en dos condiciones, a saber, por un lado, en el cambio de paradigma respecto de sus representaciones coloniales y, por otro, en el surgimiento de la noción moderna de cultura. Es decir, la autora no considera que sea el resultado de una continuidad evolutiva de las ideas coloniales sobre el asunto, sino un producto de la modernidad. Su novedad, además, radica en que se trata de una imagen idealizada de lo autóctono, es decir, no representa ni es representativa de los indígenas reales (29). Por el contrario, ha sido un instrumento para uso y consumo de los grupos de poder desde su acuñación a mediados del siglo XIX.

Respecto de *El Perú libre (1849-1850)* de Luis Montero, su único precedente pictórico peruano, esta obra de Laso constituye una nueva alegoría de la nación. Su composición, aparentemente sencilla, consiste de una sola figura hierática que mira de frente y ocupa casi todo el espacio del lienzo: un hombre vestido con sombrero y poncho negros que muestra una cerámica mochica que representa a un prisionero maniatado con una cuerda atada al cuello. La caracterización es peculiar, porque el sujeto, que no es blanco, no tiene los atributos físicos de un nativo: por ejemplo, lleva bigote. Tampoco es una figura hispana, lo que es evidente a partir del contraste con *Retrato de Gonzalo Pizarro (1854)*, la otra pintura del autor con la que se formaba el *pendant* del espacio peruano en la Exposición Universal de París de 1855, evento para el que fue especialmente concebido. Aunque se miraban, no eran imágenes especulares, sino opuestas, como las dos caras de una moneda. Vistas así, según Majluf, representaban dos formas de pensar el Perú: por un lado, una idealización inmutable y trascendental y, por otro, una figura conocida y problemática.

La comparación con esa obra de Montero hace evidente el aporte de Laso. Es claro, entonces, que no se trata de una corrección de los lugares comunes del género, sino de una manera verdaderamente original de imaginar la nación. Para empezar, mientras que el primero hace referencia a un momento histórico, el segundo perfila una identidad nacional a partir de unos cuantos elementos culturales. Por eso, es significativo ese otro *pendant* que forma Majluf entre Habitante y una fotografía del autor ataviado con poncho y chullo (30). La comparación es ilustrativa, porque pone en escena la utilidad del instrumento para representar a un grupo que, en realidad, no se identificaba con lo hispánico y, al mismo tiempo, era muy distinto del sujeto al que la figura aludía. Por tanto, si uno toma en cuenta que, hasta ese momento, el indio solo había existido como un eslabón más en la cadena del mestizaje, si se trataba de crear una esencia identitaria, era necesario desracializarlo para neutralizar la paradoja de fundar lo nuevo en lo autóctono.

A pesar de ello, la imagen es inquietante y la alegoría imperfecta. Esa idea del indio que representa lo inmutable y distintivo que debía definir al Perú todavía se sostiene en el recurso de la alteridad. De hecho, esta nueva versión de la otredad, incluso, podría considerarse más radical que en el mecanismo colonial en tanto este sujeto pertenece a una dimensión distinta al del habitante de los Andes. Dicho de otra manera, no es, pues, una reelaboración de la mirada maniquea sobre el país, sino un planteamiento más complejo. En efecto, otro aspecto problemático que riza aún más esta teoría es el tema de la cerámica. Para Majluf, este objeto, como la calavera que sostiene San Francisco en el cuadro de Zurbarán que lo inspira, es también un *memento mori*. En este caso, conmemora la opresión indígena por la que el personaje guarda riguroso luto (101). No obstante, aunque esta solemnidad del alfarero lo distancia definitivamente de todas sus caracterizaciones como sujeto subyugado, como el huaco hace referencia a una escena precolombina y no a una víctima de la conquista española, esa lectura resulta extraña. Majluf no lo pasa por alto, porque, para ella, el luto y la cerámica son elementos distintos y no asociados: el primero recoge un rasgo significativo de la vestimenta indígena y el segundo representa uno de los productos más refinados de su arte.

La interpretación propuesta en este libro, entonces, no es ni arbitraria ni ingenua. Para empezar, es un análisis que lee el cuadro como un objeto histórico, es decir, como un producto de su tiempo que toma en cuenta tanto las circunstancias personales del autor como los cambios en el arte y la literatura de mediados del siglo XIX en el Perú y Europa que lo inspiran y lo modelan. Parte del hecho registrado de que la concepción de esta pieza es un esfuerzo deliberado por construir una imagen del Perú (83) en un momento de rupturas radicales en el país, a saber, la centralización, la exportación de los recursos costeros y el colapso de los circuitos coloniales que unían a Lima con el resto de las provincias. Así, la importante contribución de Majluf consiste, pues, en sostener que esta construcción del indio moderno es una matriz que, con variaciones, sigue siendo el mecanismo vigente de los grupos de poder peruanos para imaginar la nación. El aporte de Laso está en la ironía intrínseca en esa forma de imaginar al país a partir de una figura paradójica como si el Perú no pudiera representarse sin la grieta que delata su fractura fundacional.